



# Brasil, Angola, Moçambique: construção de identidade através da música popular

Ricardo Vilas<sup>1</sup>,

Universidade Federal Fluminense

E-mails: vilas@ricardovilas.com.br

## Resumo

Semba, MPB (e o Samba, que sempre será inserido, sem o estar totalmente), e Marrabenta são três gêneros musicais inseridos na circulação mundial de música popular. Essas músicas também, fazem parte de um universo cultural “lusófono”, tão intensa sempre foi a circulação de música e cultura entre os Palops e o Brasil. O artigo trata da relação entre música popular e política, e mostra como a música popular, ao trazer respostas a uma crise social, afirma e constrói identidades e pertencimentos.

## Palavras-chave:

Música popular; Brasil-Angola-Moçambique; Construção de Identidade.

## Abstract

Semba, MPB (and Samba, which will Always be inserted without being totally) and Marrabenta are three musical genres inserted in the world popular music circulation. These musics are also part of a “lusophone” cultural universe, so intense has always been the circulation of music and culture between the Palos and Brazil.

The article deals with the relationship between music and politics, and shows how popular music, by bringing responses to a social crisis, affirms and builds identities and belongings.

---

<sup>1</sup> Músico profissional, com 50 anos de carreira e 27 álbuns na sua discografia. É doutor em Antropologia, diploma em cotutela entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) - Paris. É mestre em Etnomusicologia pela Université de Paris 8 - Saint Denis. Sua dissertação de Mestrado é sobre a Presença e a prática da MPB na França. Sua tese de doutorado é sobre a Circulação de Musica Popular entre Brasil e Angola. Sua pesquisa no pós doutoramento é também sobre a circulação de musica popular entre Brasil e Africa, com foco no fluxo Brasil Moçambique. <https://orcid.org/0000-0003-2836-6840>

## Keywords

Popular music; Brazil-Angola-Mozambique; Identity Building

## Introdução

O Brasil é o país que reúne a maior população negra fora da África, e na própria África apenas a Nigéria tem uma população negra mais numerosa.

Meu interesse pela música africana surgiu desde o início, quando minha vontade e minha dedicação pela música se tornaram modo de vida, profissão, ganha pão e realização criativa.

A interrogação quanto às raízes africanas da música brasileira, ou das músicas brasileiras, me levou à pesquisa doutoral sobre a circulação de música popular entre Angola e Brasil.

A relação entre samba e semba, e toda a mitologia em torno de origens, raízes ou filiação entre estas duas músicas nacionais foi o primeiro desafio que a pesquisa enfrentou.

Mas a viagem me levou um pouco mais longe, e chegamos a algumas reflexões, que gostaria de abordar neste momento: gêneros musicais, globalização, circulação musical, patrimonialização de músicas populares, e finalmente de construção de identidades através da música popular.

## O que é semba

Luanda entra no século vinte com sua sociedade de angolanos brancos e mestiços em postos de comando: no governo colonial, nas forças armadas, no clero, em suma, existia uma elite local, com uma certa consciência enquanto angolanos, e com um relativo poder de decisão local.

Até os anos 40, Luanda revela-se uma cidade mestiça, com sua cultura urbana transitando entre tradições europeias e africanas.

A partir dos anos 40, quando o colonizador desenvolve, paralelamente, um processo de urbanização e a promoção de uma nova leva de imigração europeia, há uma mudança de posição na sociedade crioula e mestiça luandense, internamente, e em relação à potência colonial. Implanta-se uma verdadeira política colonial de ocupação de Angola pelo homem branco, levada a cabo pelo “Estado Novo” de Salazar.

Ao ascender à presidência do Conselho de Ministros, em 1932, Oliveira Salazar centraliza o poder administrativo na metrópole, em Lisboa, limitando o poder exercido na capital colonial, e dá novo impulso à política de ocupação branca de Angola. Esta política privilegiou ainda mais os colonos portugueses, levando ao declínio a sociedade crioula e mestiça de Luanda. Esta nova imigração branca acompanhou o boom da produção de café, que provocou o crescimento acelerado da capital, intensificado no pós-Segunda Grande Guerra, assim como um êxodo rural, com a ocupação de terras por colonos brancos.

A partir do momento em que ela cresce, se “urbaniza”, Luanda se divide em duas; geograficamente, a “baixa” e o “musseque”<sup>2</sup>, e racialmente, brancos e pretos,

---

<sup>2</sup> Jomo Fortunato define musseque: “o campo, a cidade, e o musseque; musseque é uma designação em kimbundu, que significa “onde há areia, em oposição à zona asfaltada; musseque é um espaço pré-urbano, uma transição entre o campo e a cidade”, in “Quintal do Semba, DVD, Maianga

européus e africanos.

A partir dos anos 40, da “baixa” são desalojados os “assimilados”, que vão dar lugar aos novos imigrantes brancos; os primeiros vão buscar novas moradias nas periferias da cidade, nos bairros africanos, nos musseques, onde se juntam aos “indígenas”.

Aos nativos são destinados dois estatutos: o de “Assimilado”, reservado a uma pequena burguesia angolana-africana que tinha acesso ao sistema educacional, aos empregos nos serviços públicos e empresas, e direitos quase como os dos portugueses. O nativo “Indígena” era a grande maioria, vivendo em precárias condições de vida, sem acesso à instrução, moradia, emprego fixo.

O indigenato, criado no governo Salazar por volta dos anos 40, teve como primeiro objetivo o de dividir a população angolana – indígenas e assimilados - para melhor poder dominá-la. À minoria dos assimilados, o acesso à cidadania, aos indígenas, a maioria, exploração e opressão sem grandes limites, e como alternativa para sair do túnel escuro sua - improvável – ascensão ao estatuto de assimilado.

Como, para o indígena, ascender ao estatuto de assimilado, se inclusive o acesso à educação também lhes era negado?

Marissa Moorman, em seu excelente trabalho sobre a História da Música Popular Angolana, analisa a situação dos assimilados nos musseques, e faz notar que ainda que fizessem parte de uma elite africana, por terem trabalhado na administração colonial, ou por terem tido acesso a empregos formais, viviam eles também em condições econômicas precárias. Esta nova fragilidade econômica e social dos assimilados em relação ao estado colonial, e o fato de que agora viviam lado a lado com uma baixa classe trabalhadora, ou desempregada, e que com ela sofressem as injustiças do sistema colonial como nunca antes, solidificou a aliança entre esta elite angolana e o povo trabalhador, ou desempregado, dos musseques.

O Bairro operário é exemplar neste sentido; como declara Amadeu Amorim em entrevista exclusiva, “é uma espécie de gueto onde os intelectuais e os trabalhadores começaram a se misturar”.

Amadeu Amorim, que foi membro do conjunto paradigmático da música popular angolana, o Ngola Ritmos, e um ex-prisioneiro político do poder colonial, em outra entrevista ao Jornal de Angola por ocasião do 35º aniversário da independência de Angola (em 2010), explica como música e política se combinaram no Bairro Operário para a luta de libertação. Segundo ele, na intensa atividade cultural que lá se desenvolvia, a música era “o ponto alto, com canções de intervenção os músicos angolanos reivindicavam os seus direitos, usurpados e ignorados pelos colonialistas portugueses”. Amorim acrescenta que o bairro foi criado pelos colonos para confinar e melhor controlar a intelectualidade angolana

O fato é que, ao se encontrarem lado a lado, a parcela mais instruída e consciente da população nativa e a imensa maioria da população, pobre, frustrada em seus direitos, submetida a precárias condições de vida, selou-se um pacto nacional de luta contra o colonizador, que englobava não apenas atividades diretamente políticas, mas a política permeava tudo, estava por detrás de todas as iniciativas recreativas e culturais dos musseques, do futebol à dança, do teatro à música, nas festas de casamento ou nas apresentações em clubes noturnos.

A migração maciça vinda do campo, “dos planaltos de Huambo e do Bié, e também de Libolo e de Malange, camponeses às centenas corridos de suas terras por usurpação de terrenos pelos colonos”<sup>3</sup>, vai se localizar nas periferias, nos musseques, que crescem de forma acelerada, e esta população passa a espelhar a diversidade populacional e cultural do país como um todo. Os recém-chegados trazem suas próprias práticas culturais, e neste novo contexto sociocultural, a partir

do encontro com outras culturas, surge uma cultura luandense resultado do encontro de diversos grupos. O semba é produto deste contexto, destes encontros, mas é mais que isto, ele é parte ativa na construção desta aliança, deste pacto nacional: ele espelha “o orgulho de ser angolano”, ele espelha, e mais que isso, ele inventa a nação.

No começo dos anos 50, a cena cultural dos musseques se desenvolve em torno de agremiações ou associações recreativas, culturais e esportivas. Além destas atividades, estas agremiações serviam também de escudo, pretexto ou camuflagem de atividades políticas. E não raro eram objeto de controle, ou mesmo de proibição de funcionamento pela PIDE

O musseque, definitivamente, com toda a sua efervescência política e cultural, no turbilhão da resistência, da conscientização e da mobilização social, torna-se o espaço onde as tradições das regiões rurais se encontram e se misturam, com as músicas de tradição europeia, e com gêneros e estilos vindo de outras partes do mundo para formar uma nova música popular urbana, que se afirma e tem seu carro-chefe: o Semba.

Neste ponto, vamos encontrar uma narrativa consensual, entre os interlocutores angolanos, e os escritos sobre a história da música angolana, que define Liceu Vieira Dias como o “pai” da música urbana luandense, e o mítico grupo Ngola Ritmos como o iniciador desta nova música.

Liceu conhecia a música brasileira, admirava-a, e não somente: antes do Ngola Ritmos, ele funda o Grupo dos Sambahs, e como ele próprio declarou certa vez, “o amor pela música brasileira nos levou a descobrir a nossa cultura e o valor que ela tem”<sup>4</sup>. Cantar as músicas brasileiras era corrente para Liceu e seus amigos, mas ele advertiu: “temos que aproveitar os nossos motivos culturais e portanto vamos passar à nossa música tradicional”<sup>5</sup>.

Neste intuito, Liceu procurou adaptar, transportar os ritmos dos instrumentos tradicionais para o violão, e nisso ele foi precursor, mas preocupou-se também com as harmonizações, na tradição europeia, e com as temáticas literárias que fizessem pensar, que suscitassem a consciência nacionalista, que mobilizassem a audiência.

Em torno de Liceu e de Nino Ndongo estrutura-se o grupo Ngola Ritmos, cuja primeira atuação pública foi em 1949, na Liga Nacional Africana<sup>6</sup>.

Ao Ngola Ritmos é creditado, simplesmente, a invenção do semba, um novo gênero musical nacional, encontro de vários ritmos rurais e urbanos angolanos e africanos, ou afrodescendentes, com as tradições europeias.

A preocupação de Liceu e de seus parceiros com a afirmação da identidade angolana, e a valorização da cultura angolana era uma constante. Era também, para os angolanos, uma resposta construtiva, e uma reação ativa à rejeição dos colonos a todas as manifestações culturais nativas.

Dionísio Rocha explica que o Ngola Ritmos é um conjunto que interpretava temas nas línguas nacionais, ao mesmo tempo que traduzia mensagens nestas línguas nacionais, “para despertar a consciência dos angolanos”.

Liceu, Zé Maria e Amadeu Amorim, todos integrantes do Ngola Ritmos, foram presos pela PIDE em 1959, no histórico “Processo dos 50”, por suas atividades musicais e políticas, só tendo sido libertados 10 anos depois.

---

<sup>4</sup> Silva, Mario Rui, 1999: 9

<sup>5</sup> Silva, Mario Rui, 1999: 10

<sup>6</sup> A Liga Nacional Africana surgiu nos anos 30, e congregava uma elite angolana, entre negros, mestiços e brancos. Seu objetivo era “a melhoria não só da vida associativa como intelectual dos africanos cujos interesses a “Liga” se propôs defender”, através de suas atividades social, educativa e recreativa. A partir de meados dos anos 50, a Liga passou a ser “via de acusação, do libelo, da resistência. A isso não é alheio o início da luta armada, a revogação do Estatuto do Indigenato e, naturalmente como correlato, a censura e o cerco cada vez mais apertado que entretanto se vai fazendo sentir”. Vera Cruz, Elisabeth Ceita, [http://www.multiculturas.com/angolanos/elizab\\_vc\\_associacoes.htm](http://www.multiculturas.com/angolanos/elizab_vc_associacoes.htm) , consulta em 2/2/2013

## O « caldo » cultural-musical do semba

O ouvido brasileiro, ao ouvir pela primeira vez um semba, será surpreendido por uma música que, a primeira escuta, não evoca exatamente o samba brasileiro. E quando falo de ouvido brasileiro, refiro-me ao meu próprio, e também ao de meus interlocutores da pesquisa, músicos brasileiros. Samba, semba, a proximidade etimológica, assim como todo o imaginário em torno da relação Angola-Brasil, cria uma expectativa de proximidade sonora que de fato não é imediatamente identificável.

O ouvido brasileiro desavisado apreenderá, sobre o semba, que “não tem nada a ver com samba”, e buscará referências conhecidas, que o levarão mais imediatamente ao Caribe, Cuba, República Dominicana, com seus ritmos rumba, merengue, bolero...

Alguns dos músicos e pesquisadores entrevistados, assim se expressaram ao ouvir alguns sembas “o semba parece um cubano”<sup>7</sup>.

São de fato ouvidos desavisados, ou desinformados, em relação à música popular de Angola, ou às músicas populares que circulam ou se inventam na contemporaneidade no continente africano.

O semba, como vimos, realiza o encontro, ou a fusão de ritmos rurais angolanos – kaduke, kazukuta, kilapanga, kabetula, Makinu..., com as tradições musicais europeias dos músicos urbanos. Este foi o papel de Liceu e dos músicos que lhe foram contemporâneos. Como vimos, a música brasileira está presente em Angola. A portuguesa também.

Mas de fato, pela rádio, pelos discos, pelo cinema, pelos shows, pelos marítimos que trazem dos portos por onde passam as novidades, e pelos circuitos empresariais coloniais, há uma grande diversidade musical circulando em Luanda, a capital, e nos centros urbanos do país. O semba bebe de todas estas fontes: Congo, Cuba/Caribe, Brasil, Portugal, Cabo Verde... tradições europeias e africanas se encontram e se fundem em novas músicas da contemporaneidade.

O jornalista e pesquisador Jomo Fortunato conclui que “o semba é hoje a confluência destes ritmos todos, e que foi se desenvolvendo”<sup>8</sup>.

Com toda a subjetividade e as mais diversas intenções, a categorização da música popular urbana em gêneros existe, e é utilizada por leigos e estudiosos. O semba, como vimos, tem como característica uma diversidade musical que poderia dificultar sua classificação, em termos musicais, enquanto gênero. Não pretendo, no entanto, limitar a discussão ao campo puramente musicológico.

Marissa Moorman em seu trabalho sobre a música popular angolana detecta que, de fato, os angolanos referem-se à música dos anos 60 e 70 como ‘semba’. “Eles empregam o termo como um guarda-chuva que abriga ritmos musicais e legitima-os com um selo de autenticidade: ‘feito em Angola por angolanos’.(...) Neste sentido, o semba inclui outros gêneros da música popular urbana – rumba, kabetula, kazukuta e rebita, entre outros”<sup>9</sup>.

Reforçando esta ideia, o antropólogo português João Vasconcelos afirma que “se a memória oficial costuma situar a origem do semba na atuação do Ngola Ritmos, a memória popular associa o semba aos anos ’60 e ’70, quando essa música veicula um sentido de “soberania cultural” que prefigura a independência política”<sup>10</sup>.

De acordo com este texto, estamos diante de uma categorização de gênero a partir de um período histórico, um período particularmente importante na história de Angola, pelo contexto de luta de libertação, de afirmação da angolanidade e de invenção da nação. Além disso, o papel do semba enquanto elemento de

<sup>7</sup> Entrevista em 15/5/2012, Rio de Janeiro

<sup>8</sup> in “Quintal do Semba, DVD, Maianga Produções, Luanda janeiro de 2003.

<sup>9</sup> Moorman, Marissa, 2008: 7- 8.

<sup>10</sup> Vasconcelos, João, correspondência eletrônica em 12/11/2012.

conscientização e de mobilização da população angolana, suas mensagens políticas e a própria utilização da língua nacional kimbundo, tanto como afirmação de angolanidade quanto para dificultar sua compreensão pelos portugueses, são características que reforçam a ideia de semba enquanto gênero musical.

## MPB – música popular brasileira

Penso que podemos fazer um paralelo entre a invenção do semba, enquanto um gênero que engloba uma diversidade musical, e a invenção de um outro conjunto que reúne músicas populares diversas, e talvez de uma diversidade ainda maior, pela abrangência geográfica do conceito: trata-se da MPB (música popular brasileira), conceito englobando um conjunto de músicas populares da diversidade musical do Brasil<sup>11</sup>.

A MPB surge no bojo do movimento de resistência contra a ditadura militar no Brasil, mas também enquanto afirmação de soberania nacional diante da ‘invasão cultural estrangeira’, e particularmente americana. Durante os anos de censura, de repressão política, enquanto existiu a ditadura militar no Brasil, a música da MPB passou a ser tribuna, fórum, arena de expressão e manifestação, em parte tolerada ou suportada pelo poder militar. Os grandes festivais de MPB dos anos 60 ilustram muito bem este momento.

Entram no coletivo da MPB aquelas músicas que expressam, explícita ou implicitamente, este contexto social e político, do samba ao baião, da canção à marcha, do chorinho à toada. São excluídas as músicas de ‘influência estrangeira’ – como o pop e o rock, assim como as músicas ‘alienadas’, ou seja, aquelas que eram percebidas como omissas ou cúmplices do poder ditatorial, ou ainda aquelas que não defendiam a bandeira da cultura nacional. E esta exclusão se dava de forma ruidosa, radical.

A MPB, como o semba, surgiu num momento de crise da sociedade, quando se questionavam instituições vigentes, e reivindicavam-se transformações, imaginavam-se alternativas; a música teve o papel de vetor e foi um dos motores destas transformações sociais. A MPB, como o semba, também se definiu por critérios outros que estilísticos musicais, mas critérios históricos, políticos, sociais e contextuais.

A MPB foi mudando conforme as épocas e os contextos, e assim ela incluiu outros gêneros que haviam sido excluídos no passado, passou a ser categorização – gênero? – musical, identificando as obras de um grande número de artistas, tanto aqueles de maior quanto aqueles de menor expressão comercial ou repercussão midiática. Esta ideia vem no sentido da *condição dinâmica do gênero, com sua variação no tempo*, defendida por Negus (1999).

## “Jeunes Musiques” ou novas músicas

O surgimento de novas músicas no contexto da globalização contemporânea tem sido estudado, e o processo pelo qual o semba surgiu, e se consolida, pode ser confrontado a outros processos pelos quais novas músicas urbanas e sincréticas surgiram. Considero que a MPB, enquanto um conjunto de músicas populares diversas, poderia igualmente ser incluída neste conceito.

Jullien Mallet desenvolveu um trabalho com o que ele denominou “jeunes musiques”, apelação que para ele reflete melhor uma série de características comuns a estas músicas específicas do mundo contemporâneo; por um lado, ela “privilegia a contemporaneidade destes fenômenos musicais considerados como expressão particular da modernidade”, por outro, “ela tenta escapar de oposições

---

<sup>11</sup> Objeto de minha dissertação de graduação: “MPB, da inovação à contestação”, na Universidade de Paris VIII, 2005-6.

como : músicas tradicionais/músicas modernas, populares/eruditas, rurais/urbanas... que remetem por demais a julgamentos de valor”.

“Jeunes musiques”, que eu preferi traduzir por “novas músicas”, é uma denominação que sugere “sínteses musicais independentes, estudadas autonomamente, apesar de suas heranças mistas”<sup>12</sup>, ou ainda “processos culturais de longo prazo permitindo esclarecer as relações entre formas de expressão e as condições que possibilitaram seu nascimento”<sup>13</sup>.

As condições de emergência destas músicas são ligadas a contextos, situações, ruptura ou continuidade, e uma ambivalência: “não como um simples produto das sociedades de consumo, mas como processos complexos, respostas ao mesmo tempo dominadas e criativas a situações de crise”.

Christopher Warterman tem seu trabalho sobre a *Juju Music*, considerada como “uma resposta criativa ao colonialismo, sendo parte integrante da história da Nigéria contemporânea”. Waterman identifica as “forças sócio-históricas que condicionaram a emergência desta música ioruba na cidade de Lagos”, assim como as diferentes fontes onde ela bebeu.

David Coplan descreve o desenvolvimento da música *Marabi*, na África do Sul<sup>14</sup>, como fortemente influenciado pelas condições econômicas e sociais a que eram submetidas a classe operária. Coplan revela o papel dos lugares de concentração de populações negras operárias no aparecimento de uma cultura negra citadina que se exprime particularmente através da música.

Segundo Coplan, nos anos 20 estes músicos fundiram elementos provenientes de todas as tradições que eles podiam dispor em um único estilo de música africana urbana que denominaram *Marabi*<sup>15</sup>.

Margareth Kartomi defende a autonomia destas novas sínteses musicais em relação ao passado; apesar de suas origens e influências mistas, “a nova música se insere num novo contexto social, com seu próprio jogo de significações extramusicais”<sup>16</sup>.

Um outro ponto importante na emergência de novos gêneros: o papel das novas tecnologias e dos meios de difusão, gravação e distribuição das novas músicas, no movimento da globalização. Julien Mallet ressalta que “este movimento se traduz tanto por uma vontade de homogeneização quanto por processos de apropriação que contribuem à constituição de histórias locais”<sup>17</sup>.

Peter Manuel considera que uma das características mais marcantes da evolução das músicas populares é “sua associação, em numerosas culturas através do mundo, com uma classe não assimilada, subjugada, empobrecida, socialmente marginalizada”<sup>18</sup>.

Ou seja, as novas músicas populares surgem muito frequentemente das periferias, das margens, e não dos centros, e das classes mais desfavorecidas, e não das elites.

As novas músicas da modernidade tem um papel preponderante na construção ou na afirmação de identidade, e algumas são mesmo “ponto de partida de uma extensão nacional, outras atravessam as barreiras nacionais”, diz Mallet, e “circulam fortemente, se combinam em permanência em escala continental”<sup>19</sup>.

As novas músicas da modernidade estão intimamente ligadas ao processo contemporâneo de globalização; elas nascem a partir de articulações entre o local e o mundial, transformando-se elas mesmas, apesar disso, em novas realidades locais, onde o sentimento de pertencimento nacional (local) acaba sendo também reforçado.

---

<sup>12</sup> Kartomi, Margareth, 1981,: 233

<sup>13</sup> Coplan, David, 1982 : 117-118

<sup>14</sup> Coplan, David, 1992

<sup>15</sup> Coplan, David, 1992, p. 146

<sup>16</sup> Kartomi, Margarteh, 1981, p. 233

<sup>17</sup> Mallet, Julien, 2004: 480

<sup>18</sup> Manuel, Peter, 1998: 18

<sup>19</sup> Mallet, Julien, 2004: 483

“Um gênero musical”, Waterman escreve, “pode articular e definir valores comuns em sociedades heterogêneas em rápida transformação. O simples fato de denominar um gênero pode (...) ser uma declaração de consolidação cultural”<sup>20</sup>.

Podemos constatar que não estamos longe de processos já descritos na gênese e na consolidação do semba, desde uma situação de crise do regime colonial, cada vez mais identificado como opressor pela população angolana, até a emergência de valores e expressões culturais que traduzissem e afirmassem a “angolanidade” nascente, no celeiro que se tornou a cena musical e cultural dos musseques luandenses.

Como vimos, os contextos nos momentos de construção do semba têm um papel determinante neste processo, mas não apenas refletidos pelo espelho da música: ela é um elemento ativo na construção destes contextos, como o bem faz notar Moorman; a música é contexto, como afirma Waterman.

Entendendo o semba como a nova música, emblemática, surgida neste período, apontamos para processos que podem ser transpostos para outras situações de invenção e de consolidação de novos gêneros musicais na contemporaneidade.

## Nacionalização do semba

Zau relata, em sua entrevista, que “a música do semba que é lançada pelo Liceu Vieira Dias acaba por estar associada ao conceito de nacionalismo; há uma interferência de ordem política nisto tudo, o Ngola Ritmos era um certo estandarte independentista. Quando o Liceu é preso, e é mandado para o Tarrafal, no Cabo Verde, claro que toda música do Liceu, toda essa música dos anos 60, e o semba que ele praticamente criou, reforça este tipo de lógica cultural, mas também política, junto com o sentimento independentista”.

Música e política caminham juntas, e a repressão política atinge os músicos, com prisões, perseguições e exílios: o semba definitivamente inscreve seu nome como protagonista deste período heroico e fundador da nação. Tão marcante foi a música popular nesse processo, e o semba como sua maior expressão, que ele até hoje é identificado como a música deste último período colonial. É também uma música fundadora da nação, por isso ganha os qualificativos “de raiz”, “da tradição”, música incontestavelmente “angolana”. O semba passa a ser confundido com a própria nacionalidade, tanto a música e os músicos que o praticaram neste período foram envolvidos com a luta e a conquista da independência.

Moorman cita ainda o semba como um ritmo, por um lado, e por outro, um guarda-chuva que abriga outros ritmos musicais, e os legitima com o selo de autenticidade: “feito em Angola por angolanos”<sup>21</sup>.

O semba neste processo é entronizado como música portadora da angolanidade, encarnando interesses, desejos e esperanças da população. Com esta legitimação, este selo nacionalista *feito em Angola por angolanos*, o semba de Luanda vai circular amplamente pelo país.

Luanda, a capital, tem a seu favor o fato de concentrar os centros de decisão política, e boa parte dos meios de comunicação e de produção do país, e assim poder elevar sua música, o semba, ao estatuto de música nacional. É evidente que esta intenção corresponde a um projeto de poder nacional, da criação de um Estado-nação angolano.

A nacionalização de um gênero musical, como instrumento de construção de unidade nacional, e de fortalecimento do poder central do Estado-nação, não é um processo inédito, ou exclusivo ao semba, longe disso.

Poderíamos traçar um paralelo com a nacionalização do samba durante o Estado Novo de Vargas. O papel da comunicação estatal, a Rádio Nacional, do Rio

<sup>20</sup> Christopher Waterman, 1990: 8

<sup>21</sup> MOORMAN, Marissa J., 2008, pp.7- 8.

de Janeiro, a capital do país, é fundamental nesse processo, legitimando e difundindo esta música numa escala nacional, a ponto dela se tornar um gênero musical não apenas escutado, consumido, mas praticado nacionalmente.

Porém o samba também não é um exemplo único, nem raro, outras músicas foram utilizadas desta forma por outros estados: o fado em Portugal, o tango na Argentina, o blues e o rock nos Estados Unidos, a 'chanson française'...

A música sempre tem um papel social, música é processo social, é produto e ao mesmo tempo agente da construção social. Ela se presta a um projeto nacional com uma naturalidade aparente e eficiente.

A população de Luanda representava a nação, tanto em termos de sua mobilidade geográfica, quanto de sua experiência cultural. Os habitantes dos musseques colocavam esta diversidade de experiências a serviço da música, pela música, e tudo convergia para ... o semba. Assim, junto com uma nova música, eles criavam uma nova consciência política e um cimento cultural chamado nação.

Luanda, como dissemos, por sua cena musical transitava e influenciava outras regiões, e finalmente tornava possível, ao nível de todo o país, imaginar a nação.

Ao nacionalizar o samba, o poder central buscava reforçar a construção e o pertencimento nacional, usando para isso os meios de comunicação que encontrava a seu dispor. Quando a MPB surge, não está em questão a construção nacional, mas a defesa da soberania e da cultura nacional, ameaçadas pelo poder ditatorial do regime militar. E ela se torna um possante portavoz das reivindicações e anseios da população. Música e política, como vemos, novamente caminham juntas.

## Marrabenta

Ainda que eu esteja engatinhando na minha aproximação com a marrabenta, eu gostaria de fazer algumas provocações e, em função de minha pesquisa mais aprofundada sobre o semba e sobre a MPB, lançar algumas pistas que possam ajudar na compreensão das especificidades da música popular moçambicana.

Assim como Angola, e outras ex-colônias portuguesas, nós temos uma herança comum, que é a língua portuguesa. No entanto, as relações culturais entre Brasil e Moçambique não são ou não foram tão intensas quanto o foram entre Brasil e Angola, por exemplo, desde a época do tráfico de escravizados; talvez inclusive pela distância geográfica.

Como afirmou em depoimento o historiador Alberto da Costa e Silva, diferentemente de Angola, Congo e o Golfo de Benim, de onde veio a grande maioria do contingente de africanos escravizados, historicamente a relação de Moçambique com o Brasil era pouca: "até mesmo os escravos de lá só começaram a vir para o Brasil em número expressivo a partir de 1750, portanto já no fim do tráfico. A influência deles foi muito pequena na vida brasileira".

Portanto, o tráfico de escravizados para o Brasil a partir de Moçambique não teve a mesma expressão do que aquele em procedência de Angola. Pela sua localização, na costa leste da África, Moçambique esteve muito mais voltada para o Oriente, para o oceano Índico, para seus vizinhos regionais, do que para o Atlântico.

Suas relações com a vizinha, mais rica e estruturada, África do Sul sempre foram intensas, tanto econômicas quanto culturais. A constante migração de trabalhadores moçambicanos para a agricultura e as minas da África do Sul teve uma influência determinante na construção e na afirmação de uma cultura moçambicana.

Antonio Sopa escreve que muitos trabalhadores moçambicanos nas minas sul-africanas puderam ali encontrar "um ambiente mais favorável ao desenvolvimento de sua atividade, permitindo mesmo, em alguns casos, o surgimento de novas vocações".

Ele explica que foi também ali que "muitos de nossos músicos puderam adquirir as suas primeiras violas de caixa, fizeram a sua aprendizagem instrumental,

*estabeleceram relações profissionais e de amizade com outros músicos ou, numa fase mais avançada, puderam gravar em estúdios de marcas reputadas*<sup>22</sup>.

Apesar disso, como vimos, a colonização portuguesa manteve um fluxo constante com o Brasil, e a cultura não esteve de fora destas idas e vindas.

*“A música brasileira teve sempre um público fiel e entusiasta, na cidade de cimento como no subúrbio”,* escreve Sopa. Ele cita Orlando Dias e Angela Maria como artistas de grande popularidade em Moçambique. *“A presença regular de músicos brasileiros no decorrer do antigo período colonial era um elemento importante para aumentar o entusiasmo do público suburbano(...) Sua imensa popularidade levou à criação do Clube Roberto Carlos de Moçambique”*<sup>23</sup>.

A Marrabenta surge como uma nova música popular da contemporaneidade: urbana, sincrética, articulando todas as músicas e ritmos disponíveis circulando em Moçambique, e sobretudo na capital Maputo.

Assim como a música popular e urbana angolana, enquanto uma manifestação cultural de colonizados, nativos, ela foi, quando não reprimida abertamente, marginalizada.

Quanto às influências musicais, sabendo que a Marrabenta faz parte das novas músicas urbanas da contemporaneidade, ela tem no sincretismo de gêneros e ritmos a sua gênese, sabendo ainda que novas influências podem vir se juntar às primeiras, e que portanto o gênero vai evoluindo e assimilando novidades, como todas as músicas populares da modernidade.

A Marrabenta afirmou-se nas associações de nativos como a Associação Africana (AA) e o Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique (CANPM), onde a preocupação em valorizar, promover e defender “a identidade cultural moçambicana” era uma constante, em resposta exatamente à opressão colonial. Essas associações, segundo Rui Guerra Laranjeira<sup>24</sup>, contribuem para a adoção e promoção de ritmos, músicas e danças africanas nas associações. Laranjeira acrescenta ainda que “as Associações de Naturais tiveram um papel importante na defesa da cultura e identidade cultural dos africanos no período colonial, caracterizado pela supressão sistemática de qualquer manifestação cultural por parte dos nativos, consideradas folclóricas”. A Marrabenta era então o ritmo dominante.

Laranjeira traça um perfil preciso e sintético desta música: *“A Marrabenta é o principal ritmo musical de Moçambique, bem no coração da sua identidade. Ritmo urbano, a sua estilização deve-se a pessoas urbanizadas que, distantes do seu meio social e cultural e sujeitos à influência da cultura ocidental, criaram este ritmo, pegando noutros já existentes como a Magika, Xingombela e Zukuta.*

Muitas polêmicas existem sobre a origem da marrabenta, a começar pela própria denominação do gênero musical e coreográfico. Antonio Sopa nos revela pelo menos três versões diferentes sobre a origem do nome.

Para Laranjeira, o nome Marrabenta provém de rebenta, associada ao “dançar em excesso”.

## Considerações finais

A marrabenta se afirma, como nos dois processos musicais do semba e da MPB, como uma resposta num momento de crise social. Em Angola e em

---

<sup>22</sup> Sopa, Antonio, 2013, p. 84-85

<sup>23</sup> Sopa, Antonio, 2013, p. 117

<sup>24</sup> Marrabenta, evolução e estilização 1950-2002; em [www.buala.org/pt](http://www.buala.org/pt)

Moçambique, semba e marrabenta surgem no processo de luta pela independência, e de afirmação da nacionalidade.

No Brasil, a MPB (integrando o samba, que ora faz parte, ora caminha em separado) surge na luta contra o autoritarismo e em defesa da cultura (identidade) nacional.

Em segundo, as três se configuram como novas músicas populares da contemporaneidade, sincréticas, incorporando ritmos e estilos de procedências diversas, numa nova apelação que passa a representar este conjunto diverso.

Semba, MPB (e o samba, que sempre será inserido, sem o estar totalmente) e Marrabenta, considero que é possível entender estes três gêneros musicais como inseridos na circulação mundial de música popular. Essas músicas também fazem parte também de um universo cultural “lusófono”, entre aspas, porque de fato ele é muito mais diverso do que o adjetivo lusófono poderia sugerir.

Entretanto é inegável, as pontes culturais entre as antigas colônias portuguesas, na América e na África, nunca deixaram de existir, e merecem um estudo específico, levando em conta o quanto intensa foi, e é, a circulação de música e cultura entre elas. O papel que a potência colonizadora portuguesa teve nesta circulação de cultura, entre passeur, opressor e espectador, nas duas margens do Atlântico, e mesmo durante a travessia, nos sinistros navios negreiros, ainda precisa ser melhor compreendido. Esta presença portuguesa nos faz antever que a colonização deixou como herança não apenas uma língua em comum, mas um conjunto de traços culturais, e musicais em particular, comuns entre o Brasil e os PALOPS (países africanos de língua oficial portuguesa), formando uma entidade cultural, multifacetada, certo, mas que dialoga e se conjuga nos diversos países deste conjunto.

## Referências Bibliográficas

“Quintal do Semba”, DVD, Maianga Produções, Luanda janeiro de 2003.

ALENCASTRO, Luís Felipe de,

2000, *O trato dos Viventes*, São Paulo : Companhia das Letras

AMSELLE, J.-L.,

2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris : Flammarion

ANDERSON, Benedict

1991, “Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, edição revista e estendida, London: Verso

1996, *L'imaginaire National. Réflexions sur l'Origine et l'Essor du Nationalisme*, Paris : La Découverte.

AUGE, Marc,

1994, *Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*, Paris : Flammarion.

BARROS de CASTRO, Mauricio,

2011, *O SAMBA NO ATLANTICO NEGRO: PATRIMONIO IMATERIAL E DIÁSPORA AFRICANA*. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais Salvador. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidades e (Des)Igualdades

BUCH, Esteban

Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun

CASTELO, Cláudia

1998, «*O modo português de estar no mundo*»: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, Porto: Edições Afrontamento.

COPLAN, David,

1980, *Marabi Culture: Continuity and Transformation in African Music in Johannesburg, 1920-1940*, in *Africa Urban Studies* 6, pp. 49-78

1982, *The urbanisation of African Music: some theoretical observations*, in R. Middleton & D. Horn, orgs, *Popular Music, Theory and Method II*: 113-129, Cambridge: Cambridge University Press.

1992, In *Towship Tonight. Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud.*, Paris: Karthala

COSTA e SILVA, Alberto da

2003, *Um Rio Chamado Atlântico - A África no Brasil e o Brasil na África*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ

CRAVEIRINHA, José

2008, *O Folclore Moçambicano e suas Tendências*, Maputo: Alcance Editores

CRAVO ALBIN, Ricardo

2003, *O Livro de Ouro da MPB*, Rio de Janeiro: Ediouro.

DIAS, Margot

1986, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa: Livraria Histórica e Ultramarina.

FILIPE, Eleusio

2012, *Where Are the Mozambican Musicians?: Music, Marrabenta, and National Identity in Lourenço Marques, 1950s-1975*, Tese apresentada para a obtenção do grau de PhD (Philosophy Doctor), na Universidade de Minnesota (EUA).

FREYRE, Gilberto,

1940, *O mundo que o português criou*, Rio de Janeiro: José Olympio.

1953, *Um brasileiro em terras portuguesas*, Rio de Janeiro: José Olympio.

1981, *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: José Olympio, 21a edição.

GARCIA CANCLINI, Nestor

2003, *Culturas Híbridas*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 4e edição.

GELLNER, Ernest,

1983, *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell.

GILROY, Paul

2003, *L'Atlantique noir, modernité et double conscience*, Paris : Kargo.

GRAÇA, Pedro Borges

2005, *A Construção da Nação em África (Ambivalência Cultural em Moçambique)*, Ed. Almedina, Coimbra, Portugal

HALL, Stuart.

2004, *A Identidade Cultural na Pos-Modernidade*, tradução Tomaz Tadeu da Silva et Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro : DP&A, 9a edição.

2007, *Identités et cultures – Politiques des*, Cultural Studies, Paris, éd. Amsterdam, p. 411

HOBSBAWM, Eric

2004, *Nações e Nacionalismo desde 1870*, São Paulo : Paz e Terra.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence

2006, *L'invention de la Tradition*, sous la direction d'Hobsbawm et Ranger, tradução Christine Vivier, Paris : Éditions d'Amsterdam.

KARTOMI, Margareth,

1981, *The Processes and results of Music Contact*, in *Ethnomusicology* 25, pp. 227-249

MALLET, Julien,

2004, *Ethnomusicologie des jeunes musiques*, in *L'Homme*, Revue Française d'anthropologie 171-172, pages 477-488, Paris: EHESS

MANUEL, Peter

1998, *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York-Oxford: Oxford University Press

MANUESSE, Hermínia

2014, *Timbila: Património Oral e Imaterial da Humanidade*

Maputo: ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural/Académica.

MARTIN Denis-Constant

1996, *Who's afraid of the big bad world music?* (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?), In *Cahiers d'ethnomusicologie*, 9/1996: 3-21, Genève: Ateliers d'ethnomusicologie

2001, *Le métissage en musique : un mouvement perpétuel* (Amérique du Nord et Afrique du Sud), In *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13/2001: 3-22, Genève: Ateliers d'ethnomusicologie

MOORMAN, Marissa J

2008, *Intonation, A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens, Ohio: Ohio University Press

MOURA, Roberto,

2004, *No Principio era a Roda*, Rio de Janeiro: Rocco

MOURA, Roberto M.

1995, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* — Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 2ª edição.

MUNGUAMBE, Amandio Didi.

2000, *A Música Chope*. Maputo: Promedia, 2000.

NAPOLITANO, Marcos

2002, *História e Música, historia cultural da musica popular*, Belo Horizonte: Autentica

NEGUS, Keith.

1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.

PANTOJA, Selma, SARAIVA, José Flávio Sombra.(orgs. )

1998, *Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul*, Rio de Janeiro: Bertrand.

SANSONE, Livio

2003, *De « Afrique à Afro » : utilisation et abus de l'Afrique dans la culture intellectuelle et populaire brésilienne*, in *Journal des Africanistes*, Vol 73, N° 1, pp. 23-62

2003, *Blackness Without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, New York: Palgrave MacMillan

1997, *Funk in Bahia and in Rio: local version of a global phenomenon?*, *Focaal* 30-31, 139-158.

SANTOS, Marta

2012, *Elias Dya Kimuezo, a voz e o percurso de um povo*, Braga, Portugal: O cão que lê.

Siliya, Carlos Jorge

1996, *Ensaio sobre a Cultura em Moçambique*, Maputo: s/ed.

SLENES, Robert

1995, *Malungu, Ngoma vem!* África encoberta e descoberta no Brasil, *Cadernos Museu da Escravidão 2* (Ministério da Cultura, Luanda).

SOPA, Antonio

2013, *A Alegria é uma coisa Rara – Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques*, ed. Marimbique, Maputo

STOKES, Martin,

1997, *Place, Exchange and Meanings : Black Sea Musicians in the West of Ireland*, in Martin Stokes ed., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Constructions of Place*. Oxford: Berg

Publishers : 97-115

2004, *Musique, identité et ville-monde* , in L'Homme / Revue Française d'anthropologie, 171-172, Paris: EHESS: pages 371-388

THIESSE, Anne-Marie

2001, *La création des identités nationales*, Paris: Editions du Seuil

TINHORÃO, José Ramos

1998, *História social da música popular brasileira*, Rio de Janeiro: editora 34.

2005, *Os sons que vêm da Rua*, Rio de Janeiro: editora 34.

TRACEY, Hugh

1949, *A Música Chope: Gentes Afortunadas*, Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.

VIANNA, Hermano,

1988, *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar

2004, *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, 5e édition: Jorge Zahar & UFRJ

VILA, Martinho da

1998, *Kizombas, andanças e festanças*, Rio de Janeiro: Record, 2ª edição

VOGT, Carlos e FRY Peter

1996, *A África no Brasil. Cafundó*, S. Paulo: Companhia das Letras.

WANE, Marílio

2010, *A timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. Dissertação de Mestrado defendida no Pós-Afro – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, Salvador

WATERMAN, Christopher

1990, *Juju. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago-London: University of Chicago Press.

WEZA, José

2007, *O percurso histórico da música urbana luandense* (subsídio para a história da música angolana), Luanda: editora do autor

WITKOWSKI, Ariane

1990, *De la Matchiche à la Samba*, in Cahiers du Brésil Contemporain, N° 12, Paris, CRBC,

ZAU, Filipe

2007, *Marítimos Africanos e um Clube com História*, Lisboa: Paralelo

Sítios e Páginas Internet

GUERRERO, Juliana

2012, El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización , »,

TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16 (2012),

<http://www.sibetrans.com/trans/publicaciones/ultima>

Laranjeira, Rui Guerra,

2013, *“A Marrabenta: sua evolução e estilização 1950-2002”* pela Universidade Eduardo Mondlane, Maputo. In

<http://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002>

LEONIDO Levi

2008, *Género, forma, estilo e estrutura, Sinfonia Virtual*, Revista de Musica Classica y Reflexión Musical, [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero\\_forma\\_estilo\\_estructura](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estructura),

SILVA, Mario Rui

1999, *Histórias da música em Angola* , produção do Sector de Cultura e Imprensa da Embaixada de Angola em Brasília, [www.consuladodeangola.org/index.php?Itemid=60&id=35&consulta:7/6/2013](http://www.consuladodeangola.org/index.php?Itemid=60&id=35&consulta:7/6/2013)

2011, *Uma Música com identidade*, in AUSTRAL n° 68,

<http://www.buala.org/pt/palcos/uma-musica-com-identidade>

TABOADA-LEONETTI, Isabelle

2003, Anne –Marie Thiesse, *La Création des Identités Nationales*, Cahiers de l'Urmis,  
<http://urmis.revues.org/304>

WHITE, Bob W.,

2002, *Congolese Rumba and other cosmopolitanisms*, in Cahiers d'études africaines,  
168/2002, <http://etudesafricaines.revues.org/161>